

УДК 821.161.2–32'06

*Вікторія Сірук*

## **П'ЕСА „КУМЕДНИЙ СТАРИГАНЬ” Т. РУЖЕВИЧА У СТРУКТУРІ САМВИДАВНОГО ЖУРНАЛУ „СКРИНЯ”**

П'еса „Кумедний старигань” у структурі самвидавного журналу „Скриня” розглядається як свідчення проблеми екзистенційного вакууму, порожнечі, яку відчувала радянська людина, як вияв настроїв цілого покоління мистецької молоді, яке не приймало догм соцреалізму і входило у глибоке підпілля внутрішнього „я”. Водночас це була несмілива спроба ознайомити читачів із найкращими зразками європейської літератури, розширити горизонт читацьких зацікавлень. Персонажі п'еси втілюють екзистенційне відчуття відчуженості людини, трагічну невлаштованість її життя, абсурдність існування, страх, відчай, самотність, страждання. Єдине, чим володіє людина, – це її внутрішній світ, право вибору.

**Ключові слова:** п'еса, театр абсурду, ефект очуження, екзистенціалізм.

**Siruk V. Play „Funny Old Man of T. Ruzhevych in the Structure of self-Published Magazine „Skrynya”.** Play „Funny old man” in the structure of self-published magazine „Skrynya” is examined as a confirmation of the existential vacuum problem, emptiness which was felt by a soviet man, as a demonstration of the whole generation of artistic young people moods, who did not accept the dogmas of social realism and came into the deep underground of inner „I”. At the same time it was a timid attempt to acquaint readers with the best standards of European literature, to extend horizon of the readers’ personal interests. The play’s characters incarnate the existential feeling of man estrangement, tragic unsettled state of one’s life, absurdity of existence, fear, despair, loneliness, and suffering. The only thing, owned by a man, is his/her inner world, the right of choice, freedom of will.

**Key words:** play, theatre of absurdity, effect of estrangement, existentialism.

Справжньою легендою у 70-ті роки ХХ ст. стало видання літературно-мистецького самвидавного журналу „Скриня” (єдине число, 1971 р., м. Львів), автори якого – О. Лишега, Г. Чубай, В. Гайдучок, Р. Кісь, К. Морозів, В. Морозів, В. Онищенко, М. Рябчик – були об’єднані за віком (більшість із них – у той час студенти Львівського держуніверситету імені Івана Франка та Львівського політехнічного інституту), амбіціями і, як згадує М. Рябчук, спільною „радше естетичною, ніж політичною нелюбов’ю до совдепівського літера-

турно-мистецького офіціозу” [5, 144]. Українська література 70-х років ХХ ст. – це література соцреалізму. Покоління сімдесятників-бунтарів, які не сприймали тодішні штампи і кліше, – Г. Чубай, О. Лишега, М. Рябчук та інші – дали якісно інший рівень художності, внісши в літературу камерність, дитинність, розмитість поділу між свідомим і підсвідомим, між раціональним та ірраціональним, між минулим і майбутнім, між добром і злом. Сформувавшись у період задушливої політичної реакції, герметики не торкалися соціальних проблем. У ті роки за не так мовлене чи написане слово можна було потрапити за ґрати. „Тихе покоління „дітей квітів” не можна назвати дисидентами у звичному розумінні цього слова. Це радше естетичні дисиденти, про яких, здається, найточніше висловився Юрій Тарнавський як про емігрантів у себе вдома. У „дітей квітів” не було ні минулого, ні майбутнього, вони становили субстанцію рефлексуючої природи, заслуханої в шум космічних стихій, задивленої в тіні й напівтіні, що просочуються з мороку людського єства”, – вважає В. Даниленко [2, 7]. Саме тому поява журналу „Скрина” стала яскравим виявом внутрішнього бунту покоління сімдесятих супроти тоталітаризму. За цю акцію студентів виключили з комсомолу й автоматично – з університету, їх переслідували репресивні органи. Усе це перекреслило їхні мрії на здобуття вищої освіти і працю за уподобанням.

Художні твори, вміщені в журналі, – верлібри Олега Лишеги („Віч-на-віч”), Романа Кіся („Хлопчик”, „Бойківська зима”), Віктора Морозіва („Коли сенс виллється з існування”), Катерини Морозів („На пелюстці зеленого берега”), Василя Гайдучка (цикл віршів), Грицька Чубая (символічна поема „Марія”), Миколи Рябчука (кафкіанське оповідання „Неси свій німб”), передмова та переклад із польської п’єси театру абсурду Тадеуша Ружевича „Кумедний старигань” (переклав Г. Чубай), своєрідна рецензія Олега Лишеги „Лицар”, написана після перегляду п’яти робіт художника Ореста Яворського, та укладений для товариства „Квестіонар” (питальник) Романа Кіся з проблем відносин мистецтва і дійсності – позбавлені декларативності, дидактичності, будь-яких штамів, кліше, соціальної, політичної тематики. Тексти відверто опозиціонують до реалізму, до традиції. Автори утверджували суверенність людської особистості, право на повну її самореалізацію, звернулися до філософських питань, проблем екзистенції, їхні тексти націлені на новизну, творчий

пошук, кращі здобутки європейської літератури й засвідчили звільнення митця від служіння будь-кому, свободу від будь-яких обов'язків. Отже, творчості згаданих авторів притаманна особлива внутрішня свобода й художня самодостатність, естетична розкутість і філософська місткість.

Однак неупереджена оцінка творчості митців стала можливою лише після перевидання „Скрині” В. Габором у 2000 році, адже тривалий час вважалося, що часопис утрачений. Як зауважує В. Габор, першим, хто виявив бажання ввести в науковий обіг це видання, був відомий письменник-дисидент М. Осадчий [6, IV]. Журнал принагідно згадується у книзі М. Ільницького „Драма без катарсису” [1, 125], ширше про нього пише М. Рябчук, один з її авторів і учасників видання, але він називає журнал альманахом, оскільки був підготовлений тільки один випуск [4; 5], а також В. Габор у передмові до перевидання 2000 року [6].

Журнал „Скриня” – ні обсягом, ні змістом, ні колом авторів – не може рівнятися до інших позацензурних видань, але він суттєво доповнює картину тогочасного літературного життя. „Скриня” стоїть дещо осторонь від названих документів, часописів, адже зорієнтована на чистий естетизм. Це видання можна віднести до поширеного в ті роки мистецького андеграунду, який своєю герметичністю відсторонювався від ідеології. Тираж журналу обмежувався кількома примірниками, тому він не мав політичного резонансу, а пізніше не став об'єктом уваги дослідників правозахисного руху та літературознавців. Однак видання журналу „Скриня” (машинописним способом лише у кількох примірниках; обсяг – 31 сторінка) вплинуло не лише на долі його видавців, а й на долю багатьох молодих людей покоління 70–80-х років. Поява „Скрині”, як вважає відомий культуролог і поет Р. Кісь, була спричинена внутрішнім бунтом покоління 70-х супроти тоталітаризму.

У радянські часи про розповсюдження і вивчення часопису й мови не могло бути, а коли Україна здобула незалежність, то тривалий час вважалося, що він втрачений, але дружина покійного Г. Чубая знайшла один із примірників у власному архіві й дозволила ознайомитися з ним В. Габору, який перевидав його без змін і доповнень у 2000 році. 1971 року часопис вийшов завдяки Г. Чубаєві. У передмові до журналу В. Габор, посилаючись на розповідь Галини

Чубай, вказує, що Грицько Чубай мріяв видавати суто літературний часопис, і „Скриню” фактично він видав сам: і зібрав, і передрукував твори, які дали йому О. Лишега, М. Рябчук, В. Морозів та інші автори. Приїхавши до Львова на навчання, Г. Чубай одразу ж втягнувся у політичну боротьбу. Але він передусім був поетом, а не політиком. Його переслідувало КДБ і після розповсюдження поеми „Вертеп” (1970) дуже часто викликало на допити. У 1972 році його арештували і чотири дні протримали в слідчому ізоляторі. Перед арештом у будинку Г. Чубая був проведений обшук, але „Скрині” не знайшли, бо Грицько ще раніше ретельно заховав журнал.

Детально про передумови виникнення цього видання пише М. Рябчук: «1971 року з групою молодих львів'ян я взяв участь у випуску самвидавного літературного альманаху „Скриня”. Попри юнацьку наївність і романтизм, ми все ж усвідомлювали, що збірник рано чи пізно потрапить в „органи”, тому свідомо не вміщували в ньому ніяких політизованих текстів, котрі тою чи іншою мірою могли б кваліфікуватися як „буржуазний націоналізм” та „антирадянщина”. Альманах був суто мистецьким – відірваним від соціалістичної дійсності, перейнятим декадентськими настроями та іншими впливами буржуазного модернізму, – як його сумлінно охарактеризували в закритій рецензії доктори й кандидати наук, професори і доценти університету, члени Спілки письменників”. Микола Рябчук пише, що автори наполягали на безневинності, аполітичності „дитячої забавки”.

Однак видання альманаху було несанкціонованим, неформальним явищем. Крім того, молоді автори товаришували з „антирадянськими елементами”. Слідчі, як пише М. Рябчук, «натхненно розкручували безглузду справу, віднаходячи в текстах – за підказкою платних „експертів” – „елементи містики” (у моєму кафкіанському оповіданні, наприклад, ожив покійник) і навіть „порнографії” (як приклад, наводилися рядки Г. Чубая з сюрреалістичної поеми „Марія”: „Бачу тіло її оголене у полоні освітлених звуків”). Серед кращих і гірших оригінальних текстів у „Скрині” був уміщений також переклад невеликої п'єси Тадеуша Ружевича „Кумедний старигань” із передмовою перекладача (Грицька Чубая), де розповідається, зокрема, про ружевичівський „театр невідповідності” як своєрідний аналог західноєвропейського театру абсурду. На тлі цього

легально друкованого в Польщі твору наші модерністські екзерциси виглядали ледь не класикою соцреалізму...» [5, 141–142].

М. Рябчук вважає, що вміщення у самвидавний журнал п'єси Т. Ружевича мало для них подвійне значення: «З одного боку, воно відбивало напрям наших культурних орієнтацій, сферу текстів і кодів, якими ми воліємо послуговуватись, а з іншого – було непрямым нагадуванням про межі можливого (естетично можливого – у жорстких ідеологічних рамках), своєрідною апеляцією до польського досвіду й польського, ліберальнішого, підходу до мистецтва, імпліцитним заклик до такої самої „безберегости” у мистецтві українському» [5, 144–145].

І вихід у світ журналу, і вміщені у ньому твори майже всіх авторів свідчили передовсім про відмінність художнього мислення від панівного тоді в країні соцреалістичного методу. Це був пошук нового, а точніше кажучи, власного шляху в літературі. Всі автори „Скрині” відбулися як яскраві творчі особистості, навколо яких гуртувалися нові літературні сили. Так, М. Рябчук наприкінці 70-х – початку 80-х років став душею та інтелектуальним центром когорти молодих львівських літераторів та митців, а згодом і в Києві об'єднував довкола себе літературну еліту. Для студентів 80-х років „Скриня” та її автори були живою легендою. Вони не знали її творів, але їм були добре відомі імена й долі авторів, звільнених із навчального закладу. І їх, студентів факультету журналістики Львівського університету ім. І. Франка, вже з перших днів навчання залякували виключенням із вузу, якщо надумують випускати будь-що без відома деканату. Так „Скриня” змушувала глибше задумуватися над багатьма питаннями як суспільного життя, так і самої літератури. І саме в цьому був її великий вплив на багатьох молодих людей покоління 70–80-х років.

Головна тематика „Скрині” – відчуженість, самотність людини в сучасному світі. Авторів не цікавлять глобальні проблеми чи історія, об'єктом опису для них стає найменший фрагмент екзистенції – особа. Ліричний герой пройнятий настроєм самотності, безвір'я, туги, відчаю.

У передмові до п'єси Т. Ружевича „Кумедний старигань” Г. Чубай зазначає: «Театр непослідовності виник, за свідченням його ж засновника, відомого польського поета і драматурга, Тадеуша Ружевича, як

спосіб опозиційності засадам і методам консервативного традиціоналізму. Так званому „реалістичному сюжетові” із усіма „закономірностями” його „послідовного розвитку” театр непослідовності протиставляє безліч непослідовних уривкових фрагментів свідомого буття, що перетинаються, уриваються, знову відновлюються, спонтанно перетікають з одного річища в друге... П’єси театру непослідовності не вимагають від актора достовірного відтворення інтонацій у діалогах чи безпомилкового наслідування ремаркових жестів – вони лише умовно накреслюють координати дій у певній естетичній площині. Решта мусить бути довільною імпровізацією. Декорації, світло, звуки, пантоміма – залежно від міри і способу їх використання можуть посувати смислові кордони твору в той чи інший бік... Твори Т. Ружевича із своїм поетичним сюрреалізмом, що непомітно то тут, то там дотикається до поверхності об’єктивних реалій, становлять зразок високоякісної драматичної публіцистики.

Щодо творчості Ружевича, особистості безумовно цікавої і в багатьох випадках самотньої, то навіть при незначній обізнаності в сучасному західноєвропейському мистецтві впадає в око паралельність естетичних та філософських принципів Т. Ружевича до принципів творців паризького Театру абсурду. Явище театру непослідовності можна розглядати лише як модифікацію Театру абсурду, як дещо завужену похідну, що на відміну від паризької школи має в окремих випадках компромісність із псевдоромантичним традиційним театром» [6, 20].

Тадеуш Ружевич – відомий польський поет, драматург, прозаїк, творчість якого супроводжує кілька поколінь читачів і творців театру ХХ – початку ХХІ ст. Він – лауреат багатьох державних і міжнародних літературних премій, у тому числі Австрійської державної премії для європейських літераторів (1982), премії Nike (2000), Premio Librex Montale (2003), обраний доктором *honoris causa* кількох університетів, членом Академії мистецтв Німеччини, почесним членом літературних і наукових товариств. Митець дебютував після війни збіркою поезій „Неспокій” (1947), у якій драму покоління „після Освенціму” висловив новою поетичною мовою, яку критика назвала четвертою версифікаційною системою. Незабаром виявилось, що поетові-новатору з однаковим успіхом підвладні й інші літературні форми. Навпереміну з черговими збірками поезії – „Червона рукавичка” (1948),

„Час, що йде” (1951), „Рівнина” (1954), „Відкрита поема” (1956) – з’явилися репортажі, оповідання, кіносценарії: „Листівки з Угорщини” (1953), „Опале листя з дерев” (1955), „Перерваний іспит” (1960), „Три жінки”, „Місце на землі” (1960).

Будучи відомим і шанованим поетом, 1960 року він дебютував як драматург. Його „Картотека” відкрила в театрі новий тип сценічної мови. Розбиту на епізоди біографію Героя, яка не піддається простим правилам, викладено відкритою драматичною формою. Це було водночас і визволенням від традиційного „фабулярного діалогу”, і спробою вловити ідентичність Героя. Асок Ваджипеї у вступі до збірки вибраних творів Ружевича, виданої в Делі, написав, що „ця поезія позбавлена пафосу, відкриває сірість і істини, що болісно ранять, а автор часто входить у саму середину і в ній внутрішньо згорає. Тому він творить поезію, яка має відвагу свідчити”. Можливо, він єдиний поет, творчість якого закарбована в набагато міцнішій матерії, ніж сторінки книжок і театральні декорації. Його поема „Оповідання про старих жінок” викарбувана на тринадцяти гранітних брилах – це незвичайна скульптурна інсталяція в ландшафті міського парку в Гельсінкі. З’явилися і три монографії про творчість Т. Ружевича: книги Генріка Фоглера „Ружевич” (1972), Казімежа Вики „Ружевич знову і знову” (1977), Станіслава Гембалі „Театр Ружевича” (1978).

Творчість Ружевича пронизує тривога за людську долю, смуток, здивування і навіть зречення, а з другого боку – прихована туга за порядком, який рятує у хаосі світу. Він послідовно творить портрет сучасної людини, зануреної в історію й біологію, охопленої страхом майбутньої катастрофи, і постійно шукає форми для висловлення екзистенційного досвіду. Кожен новий том його творів, які публікуються в кінці ХХ – на початку ХХІ ст., є втіленням цих пошуків.

Письменник, який мешкає у Вроцлаві, уникає політики та розголосу й недоступний для журналістів, здобув безперечний авторитет. Про нього пишуть: мораліст, класик авангарду, предтеча постмодернізму, містичний письменник, поет повсякденності [3, 5–23].

Драматургія Т. Ружевича складна для сценічного втілення. Критики вважають, що драматургічні прийоми Ружевича беруть свій початок у його поезії: вільне маніпулювання часом у п’єсах, персонажі-аноніми, алогічна композиція, яка порушує всі уявлення про сюжетну побудову драми. У драматичних творах розкрився сати-

ричний талант Ружевича, його дивовижна здатність використовувати гротескні ситуації, діалоги. Свою драматургію він називає відкритою на протигагу традиційній, приземленій, яка примушує постановників забувати про імпровізацію. Його твори відкриті для тривоги і проблем сучасного світу. Інколи театр драматурга називають “театром ліричного реалізму, в якому є місце і для конкретної життєвої ситуації, і для поетичної гіперболи”. Ружевич – противник прямого “сюжетного” розвитку п’єси. Він вважає, що не інтрига повинна сприяти виявленню характерів, а сама центральна ситуація в драмі, атмосфера, в якій перебувають персонажі. Саме тому в його комедіях спостерігається відоме гальмування дії. Ружевичу властива символіка, сатиричне перебільшення, подекуди відвертий гротеск, усе, що відбувається в п’єсі, не можна розуміти дослівно, буквально [3, 17].

Митець по-своєму використовує прийом, який Б. Брехт назвав “ефектом очуження”. Він дає можливість читачам і глядачам ніби свіжим поглядом побачити звичні речі, викликати здивування і зацікавлення, виробити у глядача критичну, аналітичну позицію стосовно подій, які зображаються на сцені. Естетика ефекту очуження бере початок від драматургічних начал систем Сходу (санскритської драми, китайської драми цзацзюй, драми японського театру Но, Кабукі), в основі яких – художня невідповідність, духовна й розумова свобода відтворення дійсності. Головне у цьому підході – очуженість зображення від зображуваного й автентичність такого зображення, що дає глядачам змогу впізнавати в прозорій і водночас зашифрованій моделі дійсності фрагменти власного повсякденного життя. Ефект очуження поширився у Т. Ружевича на всі складники п’єси. Так, автор з недовірою ставиться до готових мовних блоків, до застиглих формул і словосполучень. У нього не знайдеш гладкого потоку слів. Його текст категорично чинить опір поверхневому читанню і сприйняттю, демонструє характерний для письменника спосіб переломлювання життєвого матеріалу. Ознаки п’єси: роз’єднання елементів, мовленнєве очуження, відмова від „абсолютистського” підходу до людини й світу. Авторську філософію „розлито” у всій драмі, її вільній течії, яку читач видобуває з діалогів, монологів персонажів. Розподіл картини світу на точки зору передбачає виділення індивідуальних свідомостей у їх множинності й незалежності. Ефект очуження Т. Ружевича приносить у кожен епізод непередба-



чуване нове, не даючи морально заспокоїтися ні на чому звичному, знайомому з життя.

Дія у п'єсі „Кумедний старигань” проста, але специфічно обіграна. Перед глядачами кімната без вікон. *„Чоловік у білім віцмундирі тримає на колінах дідуся в святковому чорному вбранні. З чорної тарілки набирає білою ложечкою червону ікру (або з червоної тарілки білою ложечкою набирає чорну ікру)”* [6, 22].

Слід виявити символіку білого, чорного й червоного. Білий – це початок чогось, „чиста дошка”, абсолютна свобода. Чорний – межа, за якою зупиняється кольорове життя. Це стійка позиція протесту, агресивність, імпульсивність. Червоний – колір, який посилює бажання діяти, творити, радіти життю, сповнює життєвою енергією. Така кольористична обмеженість, очевидно, покликана не відволікати читача (глядача), а зосередити його увагу на діалогах дійових осіб.

Слова в ремарках позбавлені будь-якої логіки, адже чоловік у білім віцмундирі *„дмухаючи остуджує пробує на смак ікру і годує старого”*. Зважаючи на це, доглядач не справляє враження нормальної людини, хоч годує старого, витирає йому вуста, а собі – змокріле обличчя. Слова у монологі кумедного Стариганя нанизуються механічно й позбавлені будь-якої логіки. Його рухи (а про них ідеться у ремарках) теж позбавлені будь-якої доречності. Дідусь *“байдуже ковтає страву, потім починає корчити міни, гримасити а зрештою міцно затискує губи”*, згодом самовдоволено і смішно роздумує над сучасними проблемами й водночас промовляє якісь безглузді фрази. На перший погляд, твір сприймається як пародія на бесіди „ні про що”, життя в „нічому” з „ніким”. У п'єсі відсутня дія, є лише ситуація, тому логічне мовлення Стариганя й необов'язкове. Мова вже не може об'єднати Доглядача і Стариганя.

Т. Ружевич навмисно звертає увагу глядача на роль хаосу й абсурду, які нібито є основою усього живого на землі. Автор намагається подати своє ставлення до складного світу людських стосунків, проблем колективності та самотності, тому й створив таку глибоко трагічну п'єсу. Т. Ружевич ставить проблему народжуваності й смерті (*„... в цьому році одних жовтих прибуло 12 мільйонів чи ви добродію цього не бачите зрештою все вже поїли в цьому році прибуло на нашій планеті 65 мільйонів людей... викупили макарони і*

ліжка золото і цигарки домовини і холодильники ніхто не хоче помирати...” [6, 23]. Автор роздумує над проблемою урбанізації, укрупнення великих міст, що зумовили брак життєвого простору, самотності, страждань людини („... жінки довголітні і діти ходять один по одному Зачали влізати крізь двері і вікна отож замурував їх власноручно навіть дірку від ключа заліпив пластиліном хотіли заселити ліфт...”), аморальності суспільства, виродження, обговорює заборону жінкам католицького віросповідання робити аборти („Архипастир мовив учора до своїх овечок що як робитимуть аборти то вулиці столиці вилюдніють і заростуть травною...”), ставить екологічні проблеми („На всіх теренах відпочинку повно сміття і фекалій” Це не вигадки Це звіт комітету фізичної культури і туризму Отже начебто маю слухати жайворонка лежачи на фекаліях...”) [6, 25], тобто говорить про те, що благословенний спокій душі не може дати навіть природа через байдуже, необережне до неї ставлення.

Коли Доглядач намагається заспокоїти дідуса, переконати його у тому, що „світ не є такий страшний. Люди теж”, і запрошує на лоні природи віднайти „і віру і силу і спокій...”, то Старигань відчайдушно відмовляється і, добираючи до слова лоно синоніми „череву”, „пузо”, „пузище”, „живіт”, „шлунок”, „кендюх”, жонглює цими словами й зводить монолог на суцільне безглуздя. Водночас засуджує міщанське, обивательське ставлення до людини (“за пюзом носа не видати вітаю пузо Прощай спокуси шлунок кендюх бездонні ненажерливі черева без голови прожити можна без пуза ні”).

Отже, п'єса Т. Ружевича сприймається як спроба абстрактного, антитематичного, антиідеологічного, антиреалістично-соціологічного відтворення життя. П'єса „Кумедний старигань” ґрунтується на трьох положеннях:

1. Життя людини не має цінностей, не має сенсу. З моменту народження над нею висить загроза смерті. Людське існування – абсурд.

2. Людина у своїх вчинках не керується логікою. Відповідно не може бути фіксованих характеристик у звичайному розумінні слова. Людина існує лише в ситуаціях.

3. Мова вмирає, перетворюючись на голі штампи, паралізуючи мислення. У результаті унеможлиблюється спілкування, людина стає абсолютно самотньою.

У п'єсі „Кумедний старигань” Т. Ружевич нехтує драматичними канонами, застарілими театральними нормами, умовними обмеженнями. Бунт автора – це бунт проти будь-якого регламенту, проти „здорового глузду” й нормативності. Сюжет твору свідомо зруйнований: подієвість зведена до абсолютного мінімуму. Замість драматичної природної динаміки панує статика. Драматург намагався вирішити проблему людської акомунікабельності. Автор схвилюваний процесами тоталітаризму – передусім тоталітаризму свідомості, нівелюванням особистості, що веде до активного використання лише мовних штампів і кліше, а в підсумку – до втрати людської індивідуальності. Герої його п'єси опинилися у хаотичному світі, абсурдній ситуації.

Т. Ружевич не вказує на конкретно-історичні умови існування героїв, їхній соціальний статус. Вони – втілення ідеї. Так, Доглядача можна сприймати як уявлення людини про те, що природа дає можливість перепочити, звільнитися від втоми, відчутти зв'язок між людьми. Він, зрештою, вбраний у білий віцмундир. Старигань – скептик, який усе піддає сумніву, нігіліст, який усе заперечує, завжди чимось незадоволений (він у чорному вбранні). Однак саме у його монологах є раціональне зерно, саме він ставить проблеми. Т. Ружевич у своїй п'єсі підкреслює неможливість гармонізувати суперечності сучасного світу навіть у художньому переосмисленні. Він намагається досягнути глибини світобудови та відобразити „уявну дійсність”, причому головна роль належить несвідомому і підсвідомому. Особливе місце посідає прагнення автора збудити і розвинути асоціативне мислення у читача, хоч умови, за яких відбувається дія у п'єсі, конкретні (кімната, процес годування, чорна чи червона тарілка, біла ложечка, ікра). Досягається видима ілюзія реальності того, що актори (Доглядач і Старигань) відображають на сцені. Драматург використовує життєво достовірний епізод, але „прочитується” й інтерпретується він метафізично.

Т. Ружевич не прагне за допомогою п'єси ілюструвати будь-яку ідеологію і ще менше вказує на шляхи порятунку у світі. Понад усе його цікавлять умови людського існування, прихована глибинна тема самотності. Коли Старигань говорить про те, що людей на планеті з кожним роком стає більше, вони намагаються проникнути в усі вільні приміщення (заселити навіть ліфт), то його можна сприйняти як

нешасливу, самотню людину, яка всіма способами уникає людей, відсторонюється від них навіть за допомогою примітивного засобу (хоче заліпити пластиліном дірку від ключа). Старигань втомився від людей, які породжують гріх, сміття, безлад. Увесь його монолог можна назвати „Моя утома”, за аналогією до дійової особи в новелі „Intermezzo” М. Коцюбинського.

Персонажі твору втілюють екзистенційне відчуття відчуженості сучасної людини, трагічну невлаштованість її життя, абсурдність існування, страх, відчай, самотність, страждання. Єдине, чим володіє людина, це її внутрішній світ, право вибору, свобода волі. Йдеться про те, що у п'єсі постають проблеми екзистенціалізму, які дисгармонували із соцреалістичною доктриною й позитивним персонажем, що власне і зумовило різке заперечення цензури.

Отже, п'єса „Кумедний старигань” у структурі самвидавного журналу „Скрина” сприймається як свідчення проблеми екзистенційного вакууму, порожнечі, яку відчувала радянська людина, як вияв настроїв цілого покоління мистецької молоді, що не приймало догм соцреалізму і входило у глибоке підпілля внутрішнього „я”. Водночас це була несмілива спроба ознайомити читачів із найкращими зразками європейської літератури, розширити горизонт читацьких зацікавлень.

### *Література*

1. Ільницький М. Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова другої половини ХХ століття: Кн. 2 / М. М. Ільницький.— Л.: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003.— 256 с.
2. Квіти в темній кімнаті: Сучасна українська новела: Найяскравіші зразки української новелістики за останні п'ятнадцять років / Упорядкув., передм., літ. ред. В. Даниленка.— К.: Генеза, 1997.— 432 с.
3. Ружевич Т. Избранное / Пер. с польс. С. Ларина.— М.: Худ. лит., 1979.— 318 с.
4. Рябчук М. „І це вони заперещали?!”: Самвидав як явище популярної культури // Сучасність.— 1998.— №. 1.— С. 113–125.
5. Рябчук М. Польща, польський, поляки: Спроба філологічного краєзнавства // Сучасність.— 1998.— №. 11.— С. 138–147.
6. „Скрина” (1971): літературно-мистецький самвидавний журнал (перевидання).— Л., 2000.— 48 с.